Voix d'enfants en terre écossaise : du *Macbeth* de Shakespeare au *Dunsinane* de Greig

Pascale Drouet

Abstract: This contribution proposes to compare Shakespeare's tragedy and the sequel David Greig invented to it through a particular prism: the voices of children and adolescents. In *Macbeth* (1606), Fleance and Lady Macduff's son are barely heard; as for Lady Macbeth's historical son, present in Holinshed's chronicles, he is just ignored by Shakespeare. Yet, in *Dunsinane* (2010), there are many voices of children and adolescents: that of Lulach, but also that of the Boy Soldier which punctuates each new season; those of the very young Scots taken prisoner, but also those of the very young soldiers belonging to the English army. What do these voices tell us and why does Greig reintroduce them so dramatically into his play? What role do they play in his re-appropriation of the Scottish play by the Scots? How are they caught in areas of political incomprehension and misunderstanding between England and Scotland? How do they contribute to giving a universal dimension to *Dunsinane*?

Résumé : Cette contribution propose de mettre en regard la tragédie de Shakespeare et la suite que lui invente David Greig à travers un prisme particulier : les voix d'enfants et d'adolescents qui s'y élèvent. Dans *Macbeth* (1606), à peine entendons-nous Fleance et le fils de Lady Macduff ; quant au fils historique de Lady Macbeth, présent dans les chroniques de Holinshed, Shakespeare l'a tout simplement ignoré. Dans *Dunsinane* (2010), en revanche, nombreuses sont les voix d'enfants et d'adolescents : celle de Lulach, mais aussi celle de l'Enfant soldat qui ponctue chaque saison nouvelle ; celles des très jeunes Écossais faits prisonniers, mais aussi celles des très jeunes militaires du rang de l'armée anglaise. Que nous disent ces voix et pourquoi Greig les réintroduit-il avec force dans sa pièce ? Quel rôle jouent-elles dans sa réappropriation de la pièce écossaise par les Écossais ? Comment sont-elles prises dans les zones d'incompréhension et de malentendus politiques entre l'Angleterre et l'Écosse ? En quoi contribuent-elles à conférer une dimension universelle à *Dunsinane* ?

Keywords: Shakespeare – David Greig – *Dunsinane* – *Macbeth* – children's voices – Lulach – The Boy Soldier – Baptiste Guiton

Mots-clés : Shakespeare – David Greig – *Dunsinane* – *Macbeth* – voix d'enfants – Lulach – l'Enfant soldat – Baptiste Guiton

En 2010, David Greig écrit *Dunsinane* qu'il monte, un an plus tard, au théâtre du Royal Lyceum à Édimbourg. En imaginant une suite à la célèbre pièce écossaise de 1606, David Greig s'inscrit dans la riche tradition des réécritures de Shakespeare, qu'il s'agisse de changements de temporalité (« prequels » ou « sequels ») ou de variations de points de vue. En 2005, David Greig avait déjà adapté la parodie de *Macbeth* d'Alfred Jarry, *Ubu roi*. En 1991, sa première création théâtrale, *A Savage Reminiscence*, était déjà un « sequel » shakespearien : un prolongement de *The Tempest* qui, une fois Prospéro, les Napolitains et les Milanais partis, rendait l'île à Caliban et à Caliban et nous faisait partager sa vision particulière dans un monologue ininterrompu. S'il y a certes une continuité narrative indiscutable entre la pièce source (*Macbeth*) et celle qui lui succède (*Dunsinane*), il semble que David Greig choisisse de faire entendre les voix qui étaient étouffées, peu prises en compte, car considérées comme mineures, sans doute, par Shakespeare.

Dunsinane commence au moment où Siward demande à son armée, désormais dans la forêt de Birnam, de se camoufler avant de prendre d'assaut Dunsinane – David Greig ménage ainsi une transition entre la pièce jacobéenne et la sienne. Or, une fois Macbeth tué et le château pris, Siward fait une découverte majeure : Lady Macbeth n'est pas morte. Elle ressurgit, majestueuse, sous le nom de Gruach et revendique le trône d'Écosse, pour elle et son fils, Lulach, contre Malcolm, dont le couronnement était annoncé à la fin de la tragédie shakespearienne comme une évidence. Les questions de succession, les rivalités claniques, la légitimation de l'ingérence militaire font que

la guerre reprend. Si David Greig confère à Gruach un véritable rôle de cpremier plan, il nous donne aussi à entendre les voix anonymes des très jeunes soldats pris dans un combat interminable dont ils ne saisissent pas vraiment les enjeux.

Je souhaite ici mettre en regard la pièce de Shakespeare et la suite que lui crée David Greig à travers les voix d'enfants qui s'y élèvent. Dans *Macbeth*, à peine entendons-nous le fils de Banquo, Fleance, et les enfants de Lady Macduff ; quant au fils historique de Lady Macbeth, qui apparaît dans les chroniques de Raphael Holinshed, Lulach (1031-1058), Shakespeare l'a tout simplement ignoré. Dans *Dunsinane*, en revanche, nombreuses sont les voix d'enfants : celle de Lulach, mais aussi celle de l'Enfant soldat qui écrit à sa mère à chaque changement de saison ; celles des adolescents écossais faits prisonniers, mais aussi celles des très jeunes militaires du rang de l'armée anglaise. Que nous disent ces voix d'enfants et d'adolescents, et pourquoi David Greig les réintroduit-il avec force dans son théâtre ? Les réponses à ces questions pourront trouver des prolongements interprétatifs dans les choix faits par le metteur en scène Baptiste Guiton[1].

Déjà en 1933, dans un essai resté célèbre, le critique L. C. Knight s'interrogeait : « How many children had Lady Macbeth ? » (Knight). En effet, Lady Macbeth affirme dans la tragédie de Shakespeare : « I have given suck, and know / How tender 'tis to love the babe that milks me » (I, 7, 54-55).[2] Comme il n'est fait mention d'aucun enfant du couple Macbeth dans la pièce, on suppose que le petit être a dû mourir prématurément, peut-être de la main même de la mère, car on se souvient de la violence des vers qui suivent cette affirmation : « I would, while it was smiling in my face, / Have plucked my nipple from his boneless gums / And dashed the brains out, had I so sworn / As you have done to this » (I, 7, 56-59).[3] Lady Macbeth serait prête à sacrifier son nouveau-né sur l'autel de son ambition, le trône d'Écosse pour elle et son mari. Son monologue « Come, you spirits / That tend on mortal thoughts, unsex me here, / And fill me from the crown to the toe, top-full / Of direst cruelty » (I, 5, 39-42)[4] nous avait déjà donné un aperçu de la facilité avec laquelle elle pouvait renoncer à sa

féminité, à sa maternité, à son humanité, pour commettre des actes contre-nature. Or, le « I have given suck » de Lady Macbeth prend sens si nous remontons aux sources historiques dans lesquelles a puisé Shakespeare. Le fils du nom de Lulach qu'elle a eu d'un premier mariage est mentionné dans les *Chroniques* que Raphael Holinshed publie en 1577 (*The Chronicles of England, Scotlande, and Ireland*). L'entrée de l'*Oxford Dictionary of National Biography* précise :

> Lulach, Luthlach, Lulag, Lahoulan, Dulach, or Gulak (d 1058), king of Scots, was son of Gilcomgan, mormaer of Moray. His mother, a daughter of Boedhe, of the house of Kenneth I [q.v.], was probably Gruoch, the wife, after Gilcomgan's death, of Macbeth [q.v.]. Lulach was the representative of the house of Kenneth, and was brought up under Macbeth's guardianship. On the death of Macbeth in 1057 he succeeded to the mormaership of Moray, and was set up as king by the people of Alban; but he had no real power, and after a nominal reign, said to have begun on 8 Sept., was slain by craft by a son of Malcolm, son of Duncan, at Essy in Strathbolgy, on the border of the present Aberdeenshire, on 17 March 1058, and was buried in Iona (Hunt).

Shakespeare décide de ne pas en tenir compte. David Greig, lui, réintroduit Lulach, mais le fait tuer par Siward avant même qu'il n'accède au trône. Les choix qu'opèrent les dramaturges dans leurs réécritures orientent, naturellement, notre compréhension de l'intrigue.

Ainsi, dans la pièce jacobéenne, Macbeth, parce qu'il n'est pas même beau-père, est obsédé par la question de sa succession et la prédiction des sorcières à Banquo, « Thou shalt get kings, though thou be none » (I, 3, 67), qu'il reprend explicitement : « Your children shall be kings » (I, 3, 86).[5] Comme le souligne Yves Bonnefoy, dans sa préface « Macbeth le mécréant » :

> Autrement dit : « Pas les miens, hélas ! » Pensée assurément on ne peut plus douloureuse, en cette occurrence, puisque le roi, représentant de Dieu sur la terre, est celui qui, plus que tout autre, se doit d'assurer la continuité de l'Être. « Le roi est mort, vive le roi ! », aime-t-on s'écrier partout en terre chrétienne. Que sera-ce donc, se demande aussitôt Macbeth, qu'être un roi qui n'a pas d'enfant ? (11-12)

L'enfant est au cœur de la problématique de la succession. Macbeth le pense non pas en tant que personne à part entière, mais en tant qu'héritier, comme le laissent entendre ses hypallages sur la stérilité : « Upon my head they placed a fruitless crown, / And put a barren sceptre in my gripe » (III, 1, 59-61).[6] Pour reprendre l'analyse de William C. Carroll, dans « Spectacle, Representation and Lineage in *Macbeth* 4.1 » : « The dream of succession requires 'seeds', a son, but here is none. To enhance Macbeth's desire and anxiety, Shakespeare erases the existence of Lady Macbeth's son from her first marriage, Lulach, who is fully present in Holinshed but not in the play » (Carroll 2014 : 362).

Il devient dès lors indispensable pour Macbeth de se débarrasser de Fleance, le fils de Banquo. Or si les meurtriers commandités par Macbeth ont raison du père, l'enfant réussit à leur échapper (dans la troisième scène du troisième acte) et ne réapparaît plus du tout dans la pièce. La prophétie des sorcières s'accomplira plus tard, hors scène. Or, comme l'a fait remarquer William C. Carroll, dans « Fleance in the Final Scene of *Macbeth* : The Return of the Repressed », de nombreuses adaptations de *Macbeth* font revenir Fleance lors du dénouement. C'est le cas, par exemple, dans le film d'Orson Welles. William C. Carroll précise :

> While the playtext says nothing about what happened to Fleance except that he « is scaped » (3.4.19) – and Welles shows him escaping the ambush of 3.3 – Welles not only brings him back at the end (as he does the witches), but indicates, with the crown in his hand and his determined look, that he will someday wear the crown as well as hold it, and that Malcolm's reign is already under threat (as the return of the witches also imply) (Carroll 2013: 262-263).

À la fin de la pièce de Shakespeare, tout est bien qui finit bien : Malcolm s'apprête à se faire couronner roi à Scone. Dans l'adaptation cinématographique d'Orson Welles – mais aussi dans la réécriture de William Davenant en 1663-1664 et dans l'adaptation de 1983 de la BBC, pour n'en donner que quelques exemples supplémentaires (Carroll 2013) – son règne est implicitement menacé par le retour de

Fleance. Dans le *Dunsinane* de David Greig, il est remis en question par l'existence de Lulach.

Dans *Macbeth*, en raison de l'éclairage que Shakespeare veut jeter sur la question de la succession, l'enfant soit disparaît au cours de l'intrigue (Fleance), soit n'y est pas intégré (Lulach). La seule voix enfantine qui s'élève très brièvement est celle du fils de Lady Macduff, dans la deuxième scène du quatrième acte. Macbeth ne peut supporter que ses ennemis, eux, aient une descendance. Aussi prévoit-il d'exterminer toute la famille de Macduff: « The castle of Macduff I will surprise, / Seize upon Fife ; give to th' edge o'th' sword / His wife, his babes, and all unfortunate souls / That trace him in his line » (IV, 1, 165-168).[7] Seul un des enfants de Lady Macduff est présent dans la scène du massacre. Sa voix est celle de la loyauté (envers son père accusé de trahison) et du courage (il défie les meurtriers), même s'il demeure avant tout une figure de vulnérabilité. Par deux fois sa mère lui demande : « how wilt thou do for a father ? » (IV, 2, 40-41, 62).[8] Un des meurtriers, en l'apostrophant « What, you egg? / Young fry of treachery! » (IV, 2, 86-87)[9] juste avant de le tuer, exprime son mépris,[10] mais souligne aussi le très jeune âge de l'enfant. Dans *Dunsinane*, David Greig fait écho à cette scène en nous donnant à entendre le traumatisme qu'elle a causé à jamais chez Macduff[11] et en proposant un contrepoint aux derniers mots de l'enfant (« He has killed me, mother. / Run away, I pray you », IV, 2, 68-69)[12] avec ceux d'un autre enfant écossais, Lulach : « [You can't kill me] » (123).[13]

Dans *Macbeth*, rien n'est dit des jeunes soldats qui combattent de part et d'autre et jamais ils n'ont voix au chapitre. Mais on se souvient des propos de Falstaff dans *Henry IV, Part 1*, lorsqu'il doit se constituer une armée pour la bataille de Shrewsbury. Il n'est guère regardant dans la sélection de ses soldats, des pauvres hères pour la plupart, car, comme il l'explique au Prince : « Tut, tut, good enough to toss, food for powder, food for powder, they'll fill a pit as well as better ; tush, man, mortal men, mortal men » (IV, 2, 65-67).[14] Or, le point de vue cynique de Falstaff ne semble pas relever de l'exception dans l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne. Ce qu'écrit Thomas Digges en 1604,

dans *Foure Paradoxes, or politique discourses 2 concerning militarie discipline* que Thomas Digges publie en 1604 et qui est instructif à cet égard : « The Captaine neither knowes his Souldiers, nor the Souldiers their Captaine before the Seruice, nor euer meane to meete againe when the warres are ended » (47). Quant à l'éditeur A. R. Humphreys, il ajoute : « Falstaff's nonchalance reflects the Elizabethan captains' readiness to lose their men so that they could retain the pay » (131). Dans *Dunsinane*, tout autre est l'attitude du Général Siward envers ses troupes et envers tout soldat adolescent en général. Dans la deuxième saison, il affirme avec force à Gruach : « Each boy who dies, I feel it. / Each boy who dies on whatever side, I feel it » (64).[15]

Le très jeune âge des soldats anglais et le peu d'expérience qu'ils ont de la guerre sont palpables dès le début de *Dunsinane*. Pour certains, c'est leur première bataille et à peine savent-ils se battre. Comme le rapporte l'Enfant soldat dans le récit qui ouvre la première saison et qui a une fonction chorique :

> Some of us new and eager for a fight and others
> Not so sure but all of us both knowing and not knowing
> What lay ahead of us
> […]
> And one man showed me how to fight
> With a spoon for a sword – laughing –
> Laughing at me – me acting the goat –
> And all of us knowing and not knowing what lay
> Ahead of us [9].[16]

Sur le bateau qui les transporte en terre écossaise, ces soldats se livrent encore à des jeux enfantins et disent l'incertitude de ce qui les attend. Leur jeune âge est ensuite indirectement souligné par Siward, lorsqu'il dit à son fils, tout en inspectant la forêt de Birnam que forment désormais les soldats : « Take a branch. / Put mud on your face, / Take my sword. / If these boys are old enough to fight then so are you » (12).[17] Le « if » a ici toute son importance, semblant suggérer que ces soldats ne sont pas vraiment en âge d'aller se battre. Quand ils ont investi le château de Dunsinane et tué un archer écossais, deux d'entre eux commentent, en examinant l'arc ennemi : « It's small »,

« I had one like this when I was a kid » (15).[18] La sphère de référence est celle de l'enfance et c'est de manière inattendue qu'elle surgit ici. La taille étonnamment réduite de l'arme pourrait être celle d'un jouet oublié par un petit garçon. Le rapport métonymique que le petit arc entretient avec son possesseur suggère à nouveau un décalage entre l'âge du soldat écossais et la maturité requise dans des opérations militaires où la vie est sans cesse en jeu. Enfin, l'Enfant soldat, que Siward tente de préserver du champ de bataille en lui confiant la garde de Gruach dans l'enceinte du château, est si peu aguerri qu'il ne parvient pas à contrôler la femme désarmée qu'est la reine, à l'empêcher de faire irruption, et qu'il bredouille à Siward, tout en tentant de donner des ordres sans effet performatif aucun : « Sir – sorry – she wont' – I can't – / Wait. / Will you just wait. / Jesus. / Sorry » (45).[19]

Certes, à strictement parler, ces soldats sont davantage des adolescents que des enfants, mais ce qui est frappant et ne cesse de nous ramener à la sphère de l'enfance, incongrue en temps de guerre, c'est qu'ils ne peuvent oublier leur mère et qu'ils l'invoquent lorsqu'ils sentent leur dernière heure venue. Ainsi de Tom, le soldat anglais horriblement blessé qui hurle « MOTHER » (58) avant que ses camarades n'aient d'autre choix que de l'achever. Ainsi de Lulach, qui appelle par deux fois sa mère en gaélique au moment où Siward lui tranche la tête (123). Si Gruach, figure maternelle de l'Écosse, est au centre de la pièce, son pendant anglais, physiquement absent, et pourtant si présent dans le cœur des soldats, participe de la structure même de la pièce : c'est la mère de l'Enfant soldat à laquelle ce dernier écrit à chaque changement de saison. Il la nomme, « mother », comme pour créer un dialogue avec elle, recourant à ce que Roman Jakobson appelle la fonction conative (216). Aussi écrit-il, par exemple, dans sa dernière lettre : « An army can't fight in winter, Mother – not here – not here » (128).[20]

David Greig non seulement nous sensibilise au jeune âge des soldats, qu'ils soient anglais ou écossais, mais il nous fait entendre leur voix, leur point de vue, la part inentamée d'innocence qu'ils recèlent encore. Les lettres de l'Enfant soldat à sa mère, bien qu'essentielle-

ment descriptives, sont riches d'un imaginaire enfantin. Sous son regard (dans la lettre d'automne), les montagnes d'Écosse s'animent et prennent la forme de noirs navires, de dos d'animaux, d'ours ou de vaches géantes. Sous son regard (dans la lettre d'hiver), les contrastes de lumière deviennent poésie :

> This is a cold country but when there's no mist in the air –
> No rain – no grey – no wet – which can be surprinsingly often –
> Then Scotland becomes a place of white against blue –
> Blue sky against white mountains – bright blue against white birch bark – (128-129)[21]

Ses lettres témoignent aussi d'une humanité qu'il n'a pas encore perdue, d'une attention portée aux petits garçons écossais, réfugiés dans les jupes de leur mère, que les soldats anglais tentent de rassurer en leur offrant des noix et des noisettes, en vain, comme si ces soldats étaient à tout jamais bannis du territoire de l'enfance (lettre d'été). Enfin, ses lettres trahissent son incompréhension du sens de cette guerre. L'Enfant soldat décrit le terrain qu'il parcourt davantage en topographe qu'en soldat, sans conscience véritable des enjeux militaires, d'où le message pragmatique, purement topographique, loin de toute métaphore géopolitique, qu'il demande à sa mère de faire passer :

> So you can tell this, mother, to any boys you happen to meet,
> If they say they're being sent up north to join us –
> Say to them this one thing – tell them – my son says, in Scotland
> Always be careful where you put your feet (40).[22]

L'incompréhension de l'Enfant soldat culmine à la fin de sa dernière lettre (l'hiver), témoignant d'une guerre dont les enjeux s'avèrent de plus en plus opaques et absurdes : « and to me comes the fear / And running round and round my head like a mad horse / The question I can never ask. / 'Why are we here?' 'Why are we here?' 'Why are we here?' » (129).[23]

Le décalage entre les enjeux géopolitiques de la guerre et les adolescents qui se trouvent sur le terrain au risque de leur vie se relève aussi dans la crédulité tout enfantine dont font preuve d'un côté (anglais) l'Enfant soldat, de l'autre (écossais) Lulach. L'Enfant soldat croit que

Gruach mange la chair tendre des bébés et concocte des breuvages qui ont le pouvoir de le transformer en oiseau. La confession de Lulach est centrée sur les pouvoirs magiques de sa mère : « My mother can turn me into a bird. My mother can make my blood run so hot it burns you. My mother has spells that will bring down this castle's walls. Tomorrow there will be a storm and my mother will bring it. Snow will come and she will bring it » (122).[24] Là encore, la forte présence de la mère contribue à nous faire percevoir l'enfant qui demeure en l'adolescent.

Dans *Dunsinane*, nous entendons les voix de Lulach et de l'Enfant soldat, mais aussi celles des soldats anonymes. David Greig n'a rien d'un naïf ; il sait aussi que parmi tous ces jeunes anonymes se trouvent quelques salauds ou, disons, quelques âmes vulgaires. Aussi nous donne-t-il à entendre leurs chansons paillardes, à voir leurs passe-temps profanateurs qui disent l'instrumentalisation et l'avilissement du corps de l'autre, l'outrage à son innocence. Pour ces soldats en manque, La Fille qui s'occupe des poules devient un objet de fantasme, de même que « le noble prince à la soyeuse chevelure » de la chanson (qui peut évoquer Lulach) devient victime d'attouchements sexuels (98-99). Pour tuer le temps, des archers s'amusent à parier en fonction des cibles qu'ils arrivent à atteindre sur les tapisseries du château (70-75). C'est une profanation généralisée qui est à l'œuvre, car dans l'espoir de palper les seins de La Fille qui s'occupe des poules, ils ne visent pas moins que le téton d'une femme, le pénis d'un chasseur, la bouche d'un enfant, le couvre-chef du Christ. Ils désacralisent ainsi l'humanité dans ce qu'elle a de plus intime et de plus vulnérable. L'archer qui manque sa cible et perd s'interroge : « What happened to justice » (75) ? Une question à résonance burlesque dans le contexte immédiat, mais qui prend tout son sens au regard l'ensemble de la pièce : l'absurdité de la guerre – querelles de clans écossais et acharnement de l'ingérence anglaise – rend saugrenue toute idée de justice.

Certes, on s'attend à ce qu'une guerre fasse des morts. Comme le dit un des soldats au Lieutenant Egham, juste après la prise du château de Dunsinane : « there's a few hundred boys lying dying on the field

out there – arms and legs and all sorts cut » (18).[25] Au milieu de rangées de cadavres, les soldats font l'inventaire des corps, et Siward retrouve celui de son fils, Osborn. L'Enfant soldat commence sa lettre d'automne par l'énumération de ses camarades mis en terre : « After we buried Tom and John the Cook and Henry / And Harry and Dan the Falconer we set out again » (88).[26] Or la guerre n'en finit pas. Pressé d'y mettre un terme, le Général Siward se met à adopter des méthodes barbares. Ainsi, pour retrouver Lulach, afin de le tuer et, par là même, de mettre fin aux querelles de succession, il donne l'ordre de capturer tous les adolescents écossais d'une quinzaine d'année qui se trouvent à Glen Lyon – des adolescents à peine sortis de l'enfance, décrits comme « small, spotty and afraid » (99), y compris Lulach, réduit à « a bundle of bones and breath and not much else » (101).[27] Cet ordre de capture aveugle et généralisée peut rappeler celui d'Hérode dans l'Évangile selon saint Matthieu. Tandis que Siward exécute le fils de la reine, les soldats anglais, sur l'ordre d'Egham, sont allés vendre les autres adolescents écossais comme esclaves aux Danois. Mais l'évocation du massacre des Innocents revient avec force dans le dernier acte, lorsque Siward envisage un court instant de tuer l'enfant de Lulach, un nourrisson destiné à être roi, afin d'éteindre à jamais la lignée et de garder ainsi Malcolm sur le trône d'Écosse. Rétroactivement, l'évocation du massacre des Innocents imprègne l'ensemble de la pièce : David Greig nous entraîne dans la complexité d'une situation territoriale que l'ingérence étrangère ne fait qu'aggraver (qu'il s'agisse de l'Écosse ou de l'Afghanistan et de l'Iraq),[28] nous donne à entendre l'absurdité du conflit par la voix même de ceux qui sont sur le terrain, les jeunes soldats, et nous fait prendre conscience de l'ampleur du désastre humain qui touche essentiellement les nouvelles générations.zDans sa création de *Dunsinane* au théâtre de Vénissieux (le 17 janvier 2020), Baptiste Guiton prend quelques libertés avec le texte, des libertés qui témoignent d'une compréhension fine de l'œuvre de David Greig. D'abord, il tient à ce que les soldats soient jeunes, très jeunes, et quand Siward assène à Gruach, qu'il pense responsable, « There is a boy dead » (61, 62, 63, 64), Baptiste Guiton demande à la traductrice la liberté de modifier sa traduction sur le plateau : « Un gosse est mort » plutôt

que « Un gars est mort » (137, 141), afin de faire ressortir l'absurdité de cette guerre qui fauche des innocents à peine sortis de l'enfance. Ensuite, il s'écarte du texte en gardant Lulach présent jusqu'à la fin. Après avoir été exécuté par Siward, Lulach se relève et devient une sorte de présence fantomatique qui hante Siward, en le suivant. Ce sont peut-être les propos de Malcolm (à Siward) qui ont fait germer cette idée dans l'esprit du metteur en scène :

> I think it's more likely that by killing this you have given him eternal life. He will come back. He'll be seen in Orkney, or in some hall in Norway, he'll come back from slavery in Ireland, or be found on the islands. As long as I'm on the throne, the Queen's son will haunt me until one day death takes me and even if I die alone in my bed there will be people who will say – the Queen's son did it (125).[29]

Dans la mise en scène de Baptiste Guiton, lorsque Siward et l'Enfant soldat atteignent l'île où se trouvent la reine et ses femmes, le corps de Lulach qu'ils viennent remettre à la reine est un corps entier (alors qu'il ne reste que la tête dans le texte de David Greig). Le fantôme de Lulach s'allonge dans la chapelle [Illustration 1] ; son corps retrouve une inertie qui semble préfigurer celle du nourrisson, son fils, dont la vie ne tient alors qu'à un fil ; l'attitude de ce corps n'est pas sans rappeler celle du Christ des *pietà*, impression renforcée par la façon dont Gruach vient lui témoigner sa douleur [Illustration 2]. Aussi, la dernière image que nous emportons de la pièce dans la mise en scène de Baptiste Guiton est-elle radicalement différente de celle qui suit notre lecture de la pièce de David Greig. Dans le texte du dramaturge, le dernier personnage que nous voyons est l'Enfant soldat :

> *The Boy Soldier walks*
> *Everything has disappeared.*
> *There is only the Boy and white.*
> *And then there is only white* (138).[30]

Il part rejoindre son Général pour un futur incertain et seule la neige demeure, ce que la didascalie accentue à l'aide d'une épiphore (« white »). Dans la mise en scène de Baptiste Guiton, ce qui demeure après le départ de Siward et de l'Enfant soldat, c'est la *pietà*, le corps

du jeune Lulach [Illustration 3], métonymie universel de tous les jeunes soldats morts pour rien, emblème universel de l'enfance sacrifiée.

Le *Macbeth* de Shakespeare s'achève avec un Malcolm vainqueur, qui annonce son couronnement à venir à Scone: « So thanks to all at once, and to each one, / Whom we invite to see us crowned at Scone » (V, 7, 104-105). Le tyran a été décapité, l'ordre est rétabli, et c'est un spectacle politique ritualisé, à la légitimité incontestable, qui s'installe dans l'imaginaire des spectateurs. *Dunsinane* nous offre une perspective radicalement différente, celle d'une remise en cause de la légitimité politique anglaise en terre écossaise, en choisissant de conclure sa pièce non pas avec une vitrine politique, mais avec l'envers du décor, l'absurdité des jeunes vies sacrifiées par la fureur des guerres, ces enfants et ces adolescents dont David Greig fait résonner les voix et auxquels Baptiste Guiton confère, par l'originalité scénique qu'il apporte au dénouement avec le corps inerte de Lulach, une force visuelle inégalée.



Illustration 1
Dunsinane. Mise en scène de Baptiste Guiton, 2020. Gruach (Clara Simpson), l'Enfant soldat (Luca Fiorello), Siward (Gabriel Dufay) et Lulach (Ludovic Payen) © Michel Cavalca



Illustration 2
Dunsinane. Mise en scène de Baptiste Guiton, 2020. Gruach (Clara Simpson) et Lulach (Ludovic Payen) © Michel Cavalca



Illustration 3
Dunsinane. Mise en scène de Baptiste Guiton, 2020. Lulach (Ludovic Payen) © Michel Cavalca

OUVRAGES CITÉS

Billingham, Peter. *At the Sharp End: Uncovering the Work of Five Contemporary Dramatists*. Methuen, 2007.

Bonnefoy, Yves. « Macbeth le mécréant ». In William Shakespeare, *Macbeth*, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Gallimard, coll. « folio classique », 2010, pp. 7-15.

Carroll, William C. « Fleance in the Final Scene of *Macbeth*: The Return of the Repressed ». *Shakespeare on Screen: Macbeth*, edited by Sarah Hatchuel, Nathalie Vienne-Guerrin and Victoria Bladen. Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, pp. 261-278.

—. « Spectacle, Representation and Lineage in *Macbeth* 4.1 ». *Shakespeare Survey Online*, Cambridge University Press, 2014, http://dx.doi.org/10.1017/SSO9781107775572.025, pp. 345-371.

Digges, Thomas. *Foure Paradoxes, or politique discourses 2 concerning militarie discipline*. H. Lownes, 1604.

Greig, David. *Dunsinane*. Faber & Faber, 2010.

—. *Dunsinane*. Édition bilingue, introduction de William C. Carroll, traduction de Pascale Drouet, Presses Universitaires du Midi, coll. « nouvelles scènes – anglais », 2016.

Hunt, William. Entrée « Lulach, Luthlach, Lulag, Lahoulan, Dulach, or Gulak » (published in print: 1893). *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2020, https://doi-org.ezproxy.bu.edu/10.1093/odnb/9780192683120.013.17171.

Jakobson, Roman. *Essai de linguistique générale, I. Les fondations du langage*. Trad. Nicolas Ruwet, Éditions de Minuit, (1963) 2003.

Knights, Lionel Charles. *How Many Children Had Lady Macbeth. An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism*. The Minority Press, 1933; Haskell House, 1973.

OXFORD Dictionary of National Biography. Oxford University Press, 2020.

Shakespeare, William. *King Henry IV, Part 1*, edited by A. R. Humphreys. Routledge, « The Arden Shakespeare », 1992.

—. *L'Histoire d'Henry IV*, traduit par Jean-Michel Déprats, in William Shakespeare. *Histoires, II (Œuvres complètes, IV)*, édité par Jean-

Michel Déprats et Gisèle Venet, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, pp. 217-455.
—. *Macbeth*, edited by Nicholas Brooke. Oxford University Press, « The World's Classics », 1994.
—. *Macbeth*, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Gallimard, coll. « folio classique », 2010.
Wallace, Clare. *The Theatre of David Greig*. Bloomsbury, 2013.

---

1 1a pièce a été créée par le metteur en scène Baptiste Guiton, et sa Compagnie L'Exalté, le 17 janvier 2020 au Théâtre de Vénissieux (scène régionale Auvergne-Rhône-Alpes).

2 J'ai donné le sein, et je sais / Comme il est doux d'aimer le petit être qui tète ». La traduction utilisée est celle d'Yves Bonnefoy (Shakespeare 2010 : 44).

3 Mais j'aurais arraché mon téton à ses gencives sans force, / Et, fût-il même en train de me sourire, / J'aurais fait jaillir sa cervelle / Si je m'étais engagée par le même serment que vous ! » (44).

4 Esprits, mobilisez-vous, / Qui présidez aux pensées de meurtre ! Sur-le-champ, / Défaites-moi de mon sexe, bondez-moi / À ras bord, de l'orteil au sommet du crâne, / De la cruauté la plus noire » (37-38).

5 « Qui procréeras des rois, toi qui ne l'es pas ! » (27), « Vos enfants seront rois » (28).

6 « […] sur ma tête elles ne plaçaient que cette couronne stérile / Et à mon poing que ce sceptre vain » (72).

7 « J'attaque par surprise le château de Macduff, / Je m'empare de Fife, je passe au fil de l'épée / Sa femme, ses enfants, et tout âme dont l'infortune / Est d'être de sa lignée » (106).

8 « […] comment feras-tu pour trouver un père ? » (110).

9 « Voyez le petit œuf, / Le frai de la trahison » (112).

10 « Applied contemptuously to a young person », (*Oxford English Dictionary Online*. Oxford, Oxford University Press, 2020, art. « egg, *n* », 2. *figurative* b.).

11 « My children are dead. / My wife is dead. / When I rode back to my castle and I found black smoke hanging above the halls I thought about riding hard away. I knew that if I went through the gates to see what was left for me a door would close behind me and it would never open again. / I went in. / I saw. / I could walk and walk now and until the end of time, Siward, but I'll never find the end of that room. / I can't leave. / And neither can you », (Greig 2010: 121).

12 « Il m'a tué, ma mère. / Enfuyez-vous, je vous en conjure ! » (112).

13 Toutes les traductions en français de la pièce sont celles de Pascale Drouet (Greig 2016).

14 « Bah ! bah ! ils sont bien assez bons pour la pointe d'une pique : chair à canon, chair à canon, ils sont bien assez bons pour remplir une fosse ; parbleu, mon ami, des mortels, des mortels », traduction de Jean-Michel Déprats (Shakespeare 2008 : 401).

15 « À chaque fois qu'un gars meurt, je le ressens au fond de moi. / À chaque fois qu'un gars meurt, quel que soit son camp, je le ressens au fond de moi » (141).

16 « Certains d'entre nous nouveaux et impatients de livrer bataille, d'autres / Plus incertains, mais tous autant que nous étions sachant et ne sachant pas à la fois / Ce qui nous attendait », « Et un homme m'a montré comme me battre / Avec une cuillère en guise d'épée – se moquant – / Se moquant de moi – moi qui faisais l'andouille – / Et tous autant que nous étions sachant et ne sachant pas à la fois / Ce qui nous attendait » (41).

17 « Prends un branche./ Enduis-toi le visage de bourbe, / Prends mon épée. / Si ces garçons sont en âge de combattre, alors tu l'es aussi » (47).

18 « Il est petit », « J'en avais un comme ça quand j'étais môme » (53).

19 « Mon Général – désolé – elle ne veut pas – je n'arrive pas – / Attendez. / Voulez-vous bien attendre. / Mon Dieu. / Désolé » (107).

20 « Une armée ne peut pas se battre en hiver – Mère – pas ici – pas ici » (261).

21 « C'est un pays où il fait froid, mais quand il n'y a aucune brume dans l'air – / Pas une goutte de pluie – pas de grisaille – aucune humidité – ce qui étonnamment peut arriver souvent / Alors l'Écosse devient un endroit où le blanc se détache sur le bleu – / Le ciel bleu forme un contraste avec les montagnes blanches – un bleu éclatant faisant ressortir l'écorce blanche des bouleaux – » (261-263).

22 « C'est ce que tu peux dire, Mère, à tous les gars que tu croises, / S'ils te disent qu'ils sont envoyés au nord pour nous rejoindre – / Dis-leur bien ceci – dis-leur – mon fils dit qu'en Écosse / Il faut toujours faire attention où l'on met les pieds » (99).

23 « […] en moi s'insinue la peur / Et tourne et retourne dans ma tête comme un cheval affolé / La question que je ne peux jamais poser : / «Pourquoi sommes-nous ici ?" "Pourquoi sommes-nous ici ?" "Pourquoi sommes-nous ici ?" » (263).

24 « Ma mère peut me transformer en oiseau. Ma mère peut faire couler un sang si chaud dans mes veines qu'il vous brûle. Ma mère a des sorts pour faire s'écrouler les murailles de ce château. Demain, il y aura un orage et c'est ma mère qui le fera éclater. Il y aura de la neige et c'est elle qui la fera tomber » (249).

[25] « […] il y a une petite centaine de gars en train de mourir sur le champ de bataille dehors – avec des bras, des jambes et toutes sortes de choses sectionnés » (57).

[26] « Après avoir enterré Tom et John le Cuisinier, puis Henry, / Harry et Dan le Fauconnier, nous nous sommes remis en route » (187).

[27] « […] petits, boutonneux et transis de peur », « Un sac d'os qui respire, rien de plus ou presque » (205, 211).

[28] Dès 2007, David Greig déclarait dans un entretien qu'il était conscient d'écrire une pièce transposable au conflit iraquien (Billingham 91). Dans *The Theatre of David Greig*, Clare Wallace précise les résonances contextuelles propres à l'année 2010 : « Debates concerning the withdrawal of British and American troops from Afghanistan were at their height at the time *Dunsinane* was first staged, while American military presence in Iraq was being restructured, making this question of 'a dance of leaving' acutely topical » (Wallace 98).

[29] « Il est plus probable, je pense, qu'en tuant cet enfant vous lui ayez donné la vie éternelle. / Il reviendra. On le verra aux Orcades, ou dans quelque manoir de Norvège, il reviendra d'esclavage en Irlande, à moins qu'on ne le trouve sur les îles. Aussi longtemps que je serai sur le trône, le fils de la Reine viendra me hanter, jusqu'à ce qu'un jour la mort m'emporte, et même si je meurs de ma belle mort, il y aura des gens pour dire : c'est le fils de la Reine qui l'a fait » (255).

[30] « *L'Enfant soldat se met en marche. / Tout a disparu. / Il n'y a plus que l'Enfant et du blanc. / Puis il n'y a plus que du blanc* » (279).